Las bizarrías de Belisa: personajes y relaciones

Aurelio González
El Colegio de México

Según el manuscrito autógrafo de *Las bizarrías de Belisa* del British Museum, Lope firmó su comedia el 24 de mayo de 1634 en el ocaso de su existencia. La comedia es el resultado de toda una vida de experiencia teatral, de dominio de la escena y de los mecanismos probados ante el público, y también de una experiencia vital y amorosa. Eduardo Vasco (2007: 7) dice que «es una de las comedias más ortodoxas del poeta, escrita sin concesiones, casi de manual, y que, sin embargo, contiene alguno de los momentos más hermosos y poéticos de su teatro». La calidad de *Las bizarrías de Belisa*, por otra parte una comedia deliciosa, es una demostración total de la verdad de la afirmación «Es de Lope», frase usada durante mucho tiempo para indicar que algo era de lo mejor. La comedia, probablemente uno de los últimos textos que escribió el «Fénix», es una magnífica galería de los tipos, temas, tramas, técnicas teatrales, personajes y poesía creados por el esplendor del Barroco. Por su parte Serralta (1996: 469) considera que Lope «supo utilizar las innovaciones exteriores captadas en la época de su vejez para integrarlas armoniosamente en su propia producción».

Amor vino a tocar a sus puertas y Lope, gentil y osado, siempre las abrió y así fue que terminó, para su desventura y ventura, siendo un profundo conocedor del alma femenina, conocimiento que reflejó en múltiples formas en buena parte de su obra poética y dramática. Un ejemplo especialmente interesante de este conocimiento lo tenemos en *Las bizarrías de Belisa*, donde Lope traza un admirable retrato de la mujer, profundamente femenina, decidida, activa y con voluntad propia (González, 1994: 143).

En esta comedia son las dos damas principales, Belisa y Lucinda, las que alternativamente y en distintas circunstancias conducen el destino del hombre, ya sea éste don Juan de Cardona o el conde don Enrique, ambos amadores que aceptan el complejo juego del amor, o el criado Tello que a su vez debe seguir los avatares de su amo en su

relación personal amorosa con las respectivas criadas de las damas. En su caso será una doble limitación femenina, ya que en primer lugar la dama decide y después la criada que retoma el principio marcado. De esta forma en la obra todos los personajes arriesgan, las damas y caballeros incluso fama y honra, y los sentimientos se ponen en el tablero de juego de las relaciones personales dejando suelto al monstruo de los celos y así es que Lope propone que «y ayude Amor, pues es dios, / al que más razón tuviere» (II, 1533-1534)[1], o más ingenio y decisión diríamos nosotros.

A pesar de su indudable calidad e ingenio en el manejo del canon establecido y de las convenciones teatrales de su tiempo *Las bizarrías de Belisa* ha tenido un éxito limitado en los escenarios (Véase ed. García Santo-Tomás 2004: 58-60). Se sabe que fue representada ante el rey Felipe en abril o mayo de 1635 por el famoso comediante Andrés de la Vega, llamado *El Gran Turco*, y su mujer, María de Córdoba, conocida como *La Gran Sultan*a (Rennert, 1905: 96), y que apareció publicada en el volumen misceláneo póstumo, *La vega del Parnaso* (Madrid, 1637), editado a instancias de Feliciana, la hija de Lope (Lope de Vega 1969: I, p. 1675).

Es conveniente recordar una vez más que la obra de teatro es un «hecho literario» en el cual se entrelazan, con una relación sígnica, en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro teatral o espectacular, y que al mismo tiempo estos dos textos mantienen una relación dialéctica en la cual se anulan ambos para dar por resultado un hecho literario efímero, en cuanto solamente se da durante la representación, que a fin de cuentas es lo que realmente es el teatro, y por lo tanto lo único verdaderamente (en cuanto totalidad) válido. Recordamos esto para señalar que los análisis que se hacen sobre una obra de teatro deben de tomar en cuenta los mecanismos de la puesta en escena y el efecto durante la representación, pero también que en la construcción de una puesta en escena se debe tomar en cuenta la caracterización de los personajes y las relaciones que se establecen entre estos que se plasman en el texto dramático para que lo que hace el actor no entre en contradicción con lo que dice.

Alfredo Hermenegildo ha planteado –y demostrado– la utilidad que tiene para analizar una obra teatral, el concepto de didascalias (a partir de las reflexiones de Anne Ubersfeld, 1989) entendiendo éstas como las «marcas o signos de la representación [...] incorporadas al texto dramático» (Hermenegildo, 1991: 132-135). El concepto de didascalia engloba tanto las acotaciones y demás indicaciones (didascalias explícitas) como aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). En ambos casos es un recurso del dramaturgo para, desde su texto, intentar controlar la puesta en escena de la obra. Por otra parte, toda puesta en escena, por muy fiel que aparentemente intente ser, deriva de una «lectura» particular del texto dramático en la cual influye la apertura del propio texto (obra abierta al fin y al cabo). Por lo tanto las didascalias, especialmente las implícitas, son códigos que se ordenan e interpretan de acuerdo a un sistema particular que sostiene el significado de la obra y la manera en que la obra refleja el mundo en el cual ha sido concebida. Por una parte generan el texto

1. Todas las citas de *Las bizarrías...* están tomadas de Lope de Vega (2004), *Las bizarrías de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra. Los números romanos indican la jornada y los arábigos los versos correspondientes.

espectacular (creo que en buena medida con independencia del tiempo en que éste se realice) y por otra, de acuerdo a la lectura que se haga de ellos o a su simple presencia, se condiciona o sesga el sentido de la obra. Estas didascalias, en cuanto códigos, son marcas de caracterización de personajes y tal como se caractericen los personajes, como es lógico, serán las relaciones que establezcan, las cuales serán más evidentes en su significado para el espectador, en función del conocimiento que tiene de dichos códigos.

Coincido plenamente con los planteamientos de Ruiz Ramón (1992: 1-3) en el sentido que la teatralidad de una obra de teatro está presente desde la génesis misma del texto, esto es, que ya desde el momento de su primera escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación y no la lectura, por lo que ni el texto, ni la representación son «medios» para lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación sígnica y dialéctica que se establecerá entre ambos discursos, relación que al ser esencial al signo es indisoluble y al ser dialéctica es dinámica (tal como se muestra en las distintas representaciones de una misma obra). Por lo tanto, una cosa es la superación de convenciones teatrales de una época, la substitución de tecnologías escénicas y la estilización o transformación de la presencia de los personajes, y otra la creación de discursos contradictorios que se alejan de los personajes construidos textualmente por medio de formas de actuación o caracterización.

Volviendo a *Las bizarrías de Belisa*, en ella, como en cualquier obra de teatro, podemos distinguir varios tipos de códigos de representación. En primer lugar tenemos los códigos explícitos; estos códigos, sin embargo, pueden tener implicaciones muy distintas, y cumplirse o no en el momento de la representación.

Por ejemplo, un código explícito puede ser un elemento caracterizador de la apariencia física de un personaje, tal como sucede en la descripción que hace Finea, la doncella y cómplice de Belisa, de don Juan en el principio del segundo acto (versos II, 1073-1093):

> Belisa ¿Con gabán? Es cierto caso
> que tendría bigotera
> (II, 1076-1077)

Este código determina el uso de bigote y la forma en que trae el cabello el personaje de don Juan. No seguirlo en la escenificación implica o la supresión del pasaje o un divorcio entre la representación y el texto. El detalle a fin de cuentas no tiene mayor significado en la obra, aunque en su momento pudo haber correspondido a la realidad de la costumbre de la época, pero en ese caso era también insignificante.

En otros casos el código es implícito, pues el personaje se caracteriza por una forma de hablar, y al tipo de discurso corresponde a una forma de ser, actitud, edad y condición social, la cual tendría que estar reflejada en la actuación del actor al interpretar el personaje. Así el conde Enrique se caracteriza cuando inicia un diálogo con su criado Fernando en el Soto de Manzanares y lo hace hablando en forma poética de la naturaleza del lugar:

> Conde ¡Bravo mayo!
> Fernando No permite

distancia sin flor al suelo.
CONDE Con las estrellas del cielo
con el número compite.
FERNANDO ¡Crecido va Manzanares!
CONDE Imita al que ruin nació;
que cuando crecer se vio,
despreció los patrios lares;
(I, 514-522)

El personaje se caracteriza como un enamorado sensible, culto y cortés, atributos de valor en su tiempo y necesarios para la construcción de la trama, pues si el Conde[2] no fuera un enamorado de alto nivel, Belisa tendría motivos sobrados para rechazarlo y no se marcaría la diferencia con don Juan, personaje al que Belisa saca de aprietos en diversos momentos, a pesar de lo cual ella lo prefiere en una especie de manifestación de la superioridad de carácter de la mujer. Y sobre todo de un comportamiento en el que ella es factor de su destino.

Este comportamiento cortés se pone de manifiesto cuando en su casa se encuentra abatido por el mal de amor y pide música en una acción paralela a lo que había pedido Belisa anteriormente:

CONDE Cuando ese estribo escribí,
¡Qué bizarra la miré!
Cantad la copla, y haré
una endecha para mí.
(II, 1358-1361)

En ese momento llegan Lucinda y Fabia y su respuesta es galante y propia de un caballero y establecerá una relación solidaria para que ambos logren sus objetivos. Al final de la obra, reafirmará esta cortesía al evitar que Lucinda vuelva avergonzada. El personaje evidentemente no tiene rasgos cómicos, sino que es digno y galán enamorado. La relación del Conde se establecerá con Lucinda que, de la misma manera que la pareja Belisa-don Juan, es más osada.

CONDE Yo
tengo, Lucinda, empeñada
la palabra. Deteneos;
y pues que también me agravian,
consolaos conmigo, y dadle
por mí, pues ya los aguarda,
el parabién con los brazos.
LUCINDA Más vale volver burlada
que corrida: yo los doy.
(III, 2737-2745)

2. Véase Land (1974: 103-115), trabajo en el que se señala la importancia del Conde en la obra a pesar de su función aparentemente incidental.

Desde luego que muchos códigos de representación tienen que ver con la apariencia del personaje, y en este sentido no puede dejar de señalarse el valor que la apariencia tiene como elemento de identificación social y el valor simbólico que puede añadirse. Así expresiones aparentemente intrascendentes que se relacionan con el vestuario como «sin quitarme el manto vengo» (Finea, II, 1033), en este caso implica la prisa con que ha llegado el personaje, lo cual se hace explícito versos más adelante.

Sin embargo, en otros casos el código del vestuario puede tener un significado más profundo y remitirnos al estado de ánimo del personaje, con lo cual la expresión verbal puede ser redundante ante lo inmediato de la percepción visual. En la primera escena, Lope acota que «Entra Belisa. con un vestido entero de luto galán, flores negras en el cabello, guantes de seda negra y valona, y Finea», esta imagen luctuosa simplemente se refuerza con el texto de Celia, su amiga que ha venido a visitarla, cuando le dice:

Celia Yo la novedad recelo.
Dijéronme que te habían
visto con luto en la calle
Mayor, aunque gala y talle
la causa contradecían,
y hallo que todo es verdad;
pero tanta bizarría
no es tristeza.
(I, 44-51)

Otro ejemplo de estos códigos de representación explícitos que son caracterizadores de los personajes y que condicionan sus relaciones lo encontramos en el principio del tercer acto cuando Belisa y Finea, vestidas de caballeros, llegan a la puerta de la casa de Lucinda para comprobar si es cierto que don Juan visita a la dama competidora en amores.

Es sabido que el disfraz masculino es un tópico del teatro del Siglo de Oro y que se ha escrito mucho sobre él[3], sin embargo en cada texto adquiere un sentido particular según lo que dice el personaje o el espacio dramático en el que se desarrolla la acción. En este caso es de noche, ante la puerta de la dama enemiga y no se puede olvidar que Belisa que ha trastrocado su vestido femenino natural dice un texto que alude al vestido que le ha pedido prestado Lucinda para su boda con don Juan, con lo cual el abandono del vestido femenil adquiere un sentido particular:

Belisa [...]
Díceme que se desposa
mañana, y que no hay lugar
para poderla acabar
una gala, por costosa,
de soberbia guarnición;
que yo le preste un vestido:
bachillería que ha sido
mi locura y perdición.
(III, 1979-1987)

3. Baste recordar el conocido estudio panorámico de Bravo Villasante (1976) y, concretamente en esta comedia, Kirschner (1997: 61-83).

Este es un caso en el cual la acotación «Entren Belisa y Finea, con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas» (III, 1927), condicionamiento de Lope del mecanismo de la representación, se ve reforzada e interpretada con la afirmación de Finea:

Finea ¿Tú a la puerta de Lucinda,
con estos necios disfraces?
Considera lo que haces,
por más que el amor te rinda;
que si nos hallan así,
nos habemos de perder.
(III, 1935-1940)

Entonces el sentido del código visual que tiene el espectador ante sí, adquiere una nueva dimensión: paradójica y cargada de tensión dramática, merced al texto antes citado. Es la tensión dramática de la disyuntiva y la ambigüedad: ¿Es necio vestirse de hombre? ¿Es necio prestar un vestido a la dama antagonista? ¿Es necio retar al amor? Esa es la teatralidad que sólo se percibe en el momento de la representación del texto en el escenario. Pero también se reafirma la caracterización de Finea como una doncella obediente de su ama, sí, pero consciente de los riesgos que implica la acción y preocupada por la honra de su señora. Desde luego esto no quiere decir que Finea no tenga intereses personales y con ellos dimensión psicológica más allá del estereotipo. Cuando regresa de haber llevado el mensaje a don Juan se demuestra interesada y negocia con habilidad su beneficio al obtener el vestido de raso, de más calidad que el que le había ofrecido de «picote» (II, 1052-1055).

En ocasiones los códigos de representación relacionados con la apariencia de los personaje son simplemente funcionales y corresponden a usos y costumbres de la época sin que tengan mayor trascendencia en la caracterización de los personajes como puede ser el uso de tipos distintos de vestuario para distinguir la función de los señores, las costumbres sociales (trajes de ir de camino o para estar en casa, el usar manto para salir las mujeres de casa). No siempre el discurso de los personajes hace caso o subraya estos usos o diferencias.

Evidentemente una de las caracterizaciones más importantes de la obra es la de Belisa y luego la de don Juan. Belisa se caracteriza desde su primera afirmación reforzada con una acción radical, simple pero con indudable valor escénico:

Finea ¿Así rasgas el papel?
Belisa Cánsame el Conde, Finea.
Finea ¡Qué ingratitud!
Belisa Que lo sea
me manda amor.
(I, 1-4)

Además, desde este primer diálogo, se establece la relación de la dama enlutada con la doncella Finea en un nivel de relaciones en el cual la horizontalidad es más acusada que la verticalidad, pues es evidente el tono de reproche por la actitud de Belisa, ante el cortejo del Conde.

Por su parte don Juan y el criado –el gracioso– Tello también se caracterizan con marcas de actitudes y diálogos. Su aparición es en el espacio dramático de la calle madrileña y con el tópico del amor como motivo, en un diálogo que es simétrico al de Belisa y Finea, pero de sentido opuesto, pues don Juan, enamorado de Lucinda, rechaza la posición cínica e ingeniosa de Tello, que utiliza todos los tópicos burlescos misóginos sobre el amor y las mujeres y hace gala de uno de los elementos caracterizadores del personaje tipo del gracioso: el habla barroca, conceptista e ingeniosa:

TELLO [...]
Tú lo contrario has hecho;
que sola una mujer en Madrid quieres,
habiendo treinta mundos de mujeres:
morenas, pelirrubias, gordas, flacas;
unas, mudas de lengua; otras urracas;
discretas, mentecatas, bachilleras,
airosas en las burlas y en las veras;
hay enanas, hay largas como trampa;
(I, 390-397)

El personaje de Tello va a tener una dimensión realista que contrastará con los vaivenes de don Juan que será cual navío sometido a los vientos tempestuosos de Lucinda y Belisa, que al final determinarán su destino.

En el desarrollo de la comedia serán muchas las relaciones que se establezcan a partir de los encuentros de los personajes en los distintos espacios urbanos madrileños, así la introducción de la comedia con la presentación de los antecedentes será el largo parlamento de Belisa con Celia teniendo a Finea por testigo, después se presentarán don Juan y Tello, en tono ingenioso, antes del duelo a las puertas de Lucinda, seguirá con el poético parlamento del Conde con Fernando y culminará con el intercambio de puyas entre Belisa y Lucinda. El acto se cierra con un doble juego de parejas con el contrapunto habitual entre el tono dramático de Belisa y don Juan y el contraste humorístico de Finea y Tello. Cada uno de estos diálogos establece las características fundamentales de los personajes.

Escénica y dramáticamente las relaciones se refuerzan con el *leit-motiv* de dar la mano, tomar la mano, extender la mano, señalar con la mano, etc. La mano que aparece desde la primera escena narrada por Belisa. «La mano en esta obra es una referencia textual y gestual recurrente, en muchos momentos en el montaje de la obra, naturalmente se generarán (ahora y muy posiblemente en los montajes de la época de Lope[4]) gestos no marcados por ninguna acotación o didascalia implícita sino por el sistema sígnico que se va creando al relacionarse ambos textos» (González, 1994: 148-153).

Así de la mano de don Juan y Belisa:

4. Cotarelo reproduce parte de los comentarios, poco favorables del padre Fomperosa y Quintana, sobre los ensayos teatrales y ahí se puede ver la creación del texto espectacular: «añaden ellos la mímica, estudiando acciones y ademanes livianos con que acompañar lo representado y lo cantado, inventando allí, y puliendo cada uno conforme a su gusto» (Cotarelo y Mori, 1904: 267).

Belisa díle yo una alcorza, y dióme
las gracias en un requiebro
que la mano agradecióle.
(I, 204-206)

Se llega al final del acto que tiene como colofón el recurso, muy común de la poética dramática barroca, del dialogo humorístico entre el gracioso Tello y la doncella Finea en el cual, por medio de las referencias a la mano, se establece un contrapunto paródico de la relación de sus amos. Este contraste se presenta tanto en los parlamentos de los personajes como en los gestos, ya que de no existir estos lo que tendríamos sería un elemento meramente declamatorio y no una auténtica actuación, independientemente que las actuaciones de la época pudieran ser mucho más declamatorias que hoy en día, el uso del gesto no estaría ausente y mucho menos en el caso de los graciosos[5].

Tello Dame tú también la mano.
Finea ¿Tiénesla lavada?
Tello Pienso
que ayer hizo tres semanas.
(I, 957-959)

El sistema de relaciones y de caracterizaciones se mantiene en toda la comedia y así, en la tercera jornada nuevamente tenemos la mención de la mano como un elemento de relación entre los personajes, ahora don Juan, Belisa y Lucinda. Cuando el galán Cardona lleva el equívoco mensaje de Belisa a Lucinda invitándola a desposarse en su casa y le dice que «de ser madrina la honréis» (III, 2606) se menciona la mano («que, de su mano tocada», III, 2600). El juego es sin piedad, la burla completa, la bizarría de Belisa se muestran con todo su descaro, es la mujer que triunfa por su arrojo y decisión, la que ha defendido con su vida al amado, la que ha sufrido el amar a un hombre que era de otra y ahora se venga de la burla de que fue objeto.

Las relaciones paralelas entre los personajes se mantienen hasta el final con un guiño humorístico y así la escena final, antes de la despedida del autor, es una parodia de la situación con que culminó la obra en la cual don Juan da la mano a Belisa. El texto nuevamente gira en torno a la mano con una referencia a la alcorza que le dio Belisa a don Juan en su carruaje, y el movimiento gestual de los actores necesariamente tendría que subrayar la intención burlesca:

Tello Y yo me agarro a Finea.
Perdone, señora Fabia;
que he menester esta alcorza
[*a Finea*] Con esta mano te llama
mi amor ¿Qué aguardas?
Finea ¡Ay, Tello!
¿Esa es mano o es patata?
(III, 2753-2758)

5. Ruano de la Haza (1989: 96) nos dice a este respecto que «Lejos de ser un teatro auditivo, como cree John Weiger y otros, la comedia de Corral era un auténtico banquete de los sentidos [...]» .

El estudio del teatro tiene que tomar en cuenta la forma en que los textos dramáticos encuentran una correspondencia con la representación, del tipo que sea. Esta correspondencia es necesaria pues, como ya dijimos, desde la génesis del texto literario está implicada la espacialidad y la gestualidad del actor, así como el montaje que tendrá que hacer un director para que el espectáculo pueda funcionar coherentemente, por lo tanto al crear el dramaturgo un sistema de signos significativos en el texto dramático está creando también un sistema de códigos de representación. Este sistema evidentemente es más elástico pues se tiene que adaptar a distintos contextos y espacios escénicos, así como posibilidades técnicas.

Sin embargo, cuando vemos un montaje como el que recientemente hizo la Compañía Nacional de Teatro Clásico[6] llama la atención el despego que se tiene del planteamiento dramático, tal vez en busca de una espectacularidad supuestamente moderna, que sin embargo puede ir a contramano de toda la estructura y las relaciones y caracterización de los personajes de la obra. Así el conde Enrique no puede ser un personaje ridículo y pagado de sí mismo, Finea, con su uniforme de mucama, no se ve para que le serviría el traje de raso que pide. Tello y don Juan se diluyen en una ambientación que no ayuda a entender lo que son simples relaciones personales y la fuerza del amor de una mujer. ¿Realmente es necesario aclarar dónde sucede la acción? Es necesario un personaje como «Marcela» que va a hablar de lo que es el amor. ¿Por qué se besan los criados al final de la primera jornada?

El problema no es la libertad creativa o la innovación sino cuando en ese proceso se va a contramano de la estructura interna creada por el dramaturgo debilitando la potencia original de la obra y minando su sentido al trastrocar las características de los personajes. Durante mucho tiempo se estudió el teatro clásico ignorando la representación, lo cual hizo esos estudios muy limitados por su estrechez de miras, pero tampoco funciona que en el montaje se mine la creación del dramaturgo y menos si quien lo hace es la Compañía Nacional.

Bibliografía

Bravo Villasante, C. (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL. [1ª ed. 1955]

Cotarelo y Mori, E. (1904): *Bibliografía sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos.

González, A. (1994): «*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular», en *El escritor y la escena II*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 143-153.

Hermenegildo, A. (1991): «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, XI, pp. 132-135.

6. *Las bizarrías de Belisa*, versión y dirección de Eduardo Vasco, escenografía Carolina González, vestuario Lorenzo Caprile. Intérpretes: Eva Rufo, Javier Lara, Rebeca Hernando, Silvia Nieva, Alejandro Saá, David Boceta, María Benito, José Juan Rodríguez. Estrenada el 13 de diciembre de 2007 en el Teatro Pavón de Madrid.

Kirschner, T. (1997): «Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega», en *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena di Marcello. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61-83.

Land, J. A. (1974): «The importance of the Conde Enrique in Lope's *Las bizarrías de Belisa*», Romanic Review, 65, pp. 103-115.

Rennert, H. A. (1905): «Notes on some «Comedias» of Lope de Vega», *Modern Language Notes*, 1 (1905-1906), pp. 96-110.

Ruano de la Haza, J. M. (1989), «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, pp. 77-98.

Ruiz Ramón, Fco. (1992): «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores» en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 1-9.

Serralta, F. (1996): «El último Lope: *Las bizarrías de Belisa, en Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Berbel, Granada, Universidad de Granada, t. II, pp. 469-477.

Ubersfeld, A. (1989): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia. [1a. ed. 1976].

Vasco, E. (2007): ««Senado ilustre, el poeta, / que ya las musas dejaba»», *Las bizarrías de Belisa de Lope de Vega*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 7-9.

Vega, L. de (1963): *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

— (2004): *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

— (1969): *Obras selectas*, 3 vols., ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar.